

## Abhandlungen

Ernst Behler

### Die Künstlichkeit der Kunst in den ästhetischen Theorien von S. T. Coleridge und E. A. Poe

Um die Wirkung der Gedanken der Frühromantik über die Autonomie der Kunst zu verfolgen, muß sich die Nachforschung auf Länder außerhalb Deutschlands richten, da hier eine viel größere Aufnahmebereitschaft für diese Ideen bestand als im eigenen Land. In der deutschen Literaturkritik wurde die Position der Frühromantik meist als eine extrem subjektivistische Bestimmung der Ästhetik dargestellt, wobei Goethe und Schiller gewöhnlich als Maßstäbe für den Wirklichkeitsbezug und die Naturverbundenheit der Kunst galten. So hat Hermann Hettner in der ersten größeren Arbeit über dieses Thema die Frühromantiker gezeichnet und deren Ästhetik als eine extravagante Übersteigerung der idealischen Kunstanschauung Goethes und Schillers bestimmt.<sup>1</sup> Sie verlassen „Natur und Wirklichkeit ganz und gar“ und wiegen sich dithyrambisch „in dem elementaren Gefühlsleben lyrisch-musikalischer Innerlichkeit“ (29). Damit ergibt sich ein „so irrlichterndes Durcheinander der Formen und Stoffe, daß es schwer, ja fast unmöglich scheint, sich in diesem Labyrinth zurecht zu finden“ (37). Nachdem die Phantasie lange von der Vernunft „geknebelt und geknechtet“ worden war, erhob sie sich nun als das „wollüstige Schwelgen der Phantasie in sich selbst“, wobei sie von der „kalten Reflexion dazu aufgestachelt“ wurde (50). Während Hölderlin und Jean Paul noch „zahme Phantasie-menschen“ waren, übernehmen die Brüder Schlegel und Tieck diese Existenzweise in vollem Ausmaße. Novalis sagte: „Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich“, und er forderte dann

<sup>1</sup> Hermann Hettner, *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller* (Braunschweig: Vieweg 1850). Seitennachweise im Text.

auch konsequent von der Poesie: „Nichts als eine bloß indirekte musikalische Wirkung“ (54–55).

In diesem Zusammenhang hat auch das bekannte Wort von Goethe: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke“<sup>2</sup> zur Mißachtung der frühromantischen Ästhetik beigetragen, obwohl Goethe selbst diese Feststellung nicht auf die Frühromantiker bezogen hatte. Es ließe sich aber leicht nachweisen, daß die der frühromantischen Theorie entgegenstehende naturverbundene Auffassung der Kunst, jedenfalls in Deutschland, in Goethe ihren eigentlichen Repräsentanten hatte. Dies zeigt sich vor allem in Goethes großen naturwissenschaftlichen Werken, die nach der italienischen Reise entstanden, der *Farbenlehre* (1790–1810) und dem *Versuch die Metamorphose der Pflanze zu erklären* (1790), in denen die Annahme einer wechselseitigen Durchdringung von Kunst und Naturwissenschaft zum Ausdruck kommt oder in denen jedenfalls ein Wirklichkeitsbegriff erscheint, in dem Natur und Kunst gleicherweise verwurzelt sind. So ist das „geheime Gesetz“ der Natur, das Goethe seiner „lieblichen Freundin“ in der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* (1799) überliefern möchte, keineswegs auf die Pflanzenwelt beschränkt, sondern gilt ebenso für die Bildungswelt der Menschen und die Kunst: Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern, überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.<sup>3</sup>

1. Die Vermittlung der frühromantischen Ideen über die Kunst an andere Nationen hat sich fast ausschließlich durch August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen von 1806 *Über dramatische Kunst und Literatur* vollzogen, die von 1809 bis 1811 in drei Bänden erschienen und bald danach in zahlreiche andere Sprachen übersetzt wurden, wobei die französische (1814) und die englische (1815) Übersetzung von besonderer Bedeutung waren.<sup>4</sup> Wenn man den bewußt popularisierenden Charakter dieser Vorlesungen in Betracht zieht, scheint mit ihnen eine eingeschränkte und recht dürftige Quelle für die frühromantische Kunsttheorie gegeben zu sein. Berücksichtigt man jedoch, daß Schlegel seine Auffassung

<sup>2</sup> *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hrsg. von Ernst Beutler (Zürich: Artemis 1948–1953) 24, 332. In den *Maximen und Reflexionen* lautet das Wort: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke“ (Nr. 1033).

<sup>3</sup> Zitiert nach der Erstausgabe in Schillers *Musen Almanach für das Jahr 1799* (Tübingen: Cotta 1799), 22.

<sup>4</sup> Siehe hierzu Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Augsburg: Filser 1929).

von der tiefen „Absichtlichkeit“ und Künstlichkeit der Kunst vor allem an Shakespeare entwickelt hatte, der in diesen Vorlesungen eine der hervorragendsten Gestalten ist, zeigt sich sofort deren zentrale Bedeutung für die hier verfolgte Thematik. Die erste große Rezeption dieser Vorlesungen hat auch in England stattgefunden und sich auf das in ihnen vermittelte Shakespeare-Bild konzentriert, das Schlegel selbst in diesem Land als den avanciertesten Shakespeare-Kritiker seiner Zeit erscheinen ließ. Seit der Übersetzung dieser Vorlesungen ins Englische war die „Reputation Schlegels als Shakespeare-Kritiker in England gemacht“, wie Thomas G. Sauer es formuliert, und „sein Shakespeare-Kommentar war von ständiger Präsenz in Britannien bis durch die vierziger Jahre hindurch und noch darüber hinaus“.<sup>5</sup> Das Erscheinen der Übersetzung war von Rezensionen und Diskussionen in den führenden kritischen Zeitschriften begleitet und bildete ein literarisches Ereignis ersten Ranges. Was für die hier verfolgte Untersuchung noch wichtiger ist, besteht aber in dem Umstand, daß sich die von Schlegel ausgelöste Debatte von Anfang an auf das Thema der künstlerischen „Absichtlichkeit“, der Künstlichkeit der Kunst Shakespeares konzentrierte.<sup>6</sup> Um dies zu verstehen, muß man zunächst berücksichtigen, daß Shakespeare, weil er den Regeln des klassizistischen Dramas nicht gehorchte und zudem die Tragödie mit der Komödie im sogenannten „mingled drama“ vermischt hatte, im achtzehnten Jahrhundert noch allgemein als ein bloßes Naturgenie angesehen worden war, dessen Schöpfungen nicht nach einem Plan oder aus klarem Bewußtsein, sondern vom Instinkt geleitet wie Naturprodukte erwachsen. Auf herabsetzende Weise hatte Voltaire von dem „besoffenen Wilden“ ohne Spur von Geschmack gesprochen, in dessen „Misthaufen“ sich aber dennoch einige Perlen von ausgesuchter Schönheit fanden.<sup>7</sup> Freundlicher gesonnene Kritiker wie Samuel Johnson, aber vor ihm bereits Dryden, hatten Shakespeare größere künstlerische Schönheiten eingeräumt, aber diese ebenfalls aus unbewußten Qualitäten wie Weiträumigkeit der Seele oder „wit“ hergeleitet. Schlegel hatte seit Beginn seiner kritischen Beschäftigung mit Shakespeare in Auseinandersetzung mit der Shakespeare-Kritik des achtzehnten Jahrhunderts gestanden und seine These von der „tiefen Absichtlich-

<sup>5</sup> Thomas G. Sauer, *A. W. Schlegel's Shakespearean Criticism in England, 1811–1846* (Bonn: Bouvier 1981).

<sup>6</sup> Dies wird in der genannten Arbeit von Sauer mit eingehender Dokumentation herausgearbeitet.

<sup>7</sup> Vor allem in den *Lettres Anglaises*.

keit“ Shakespeares in Auseinandersetzung mit dieser entwickelt. Für die Generation von Engländern freilich, die im Jahre 1815 bereits mit einer hoch ausgebildeten romantischen Dichtung vertraut war, bildeten diese Auseinandersetzungen um Probleme der Mimetik oder dramatische Regeln keine wichtigen Gesichtspunkte mehr. Daß zu dieser Zeit das Thema der Absichtlichkeit und Künstlichkeit Shakespeares solches Interesse gewann, lag wohl hauptsächlich daran, daß der führende Shakespeare-Interpret der romantischen Generation Englands, Samuel Taylor Coleridge, seit 1808 selbst eine aktive Vorlesungstätigkeit über Shakespeare unternommen hatte, in der das Thema der Absichtlichkeit unter der Bezeichnung „judgment“ oder „aesthetic judgment“ zentral war. Nach dem Erscheinen der englischen Übersetzung von Schlegels Vorlesungen geriet Coleridge deshalb bald in den Verdacht, Anleihen aus ihnen gemacht, ja Plagiate betrieben zu haben.

Damit ist einer der am leidenschaftlichsten diskutierten Aspekte in dieser Rezeptionsgeschichte berührt, auf den es aber bei der vorliegenden Untersuchung eigentlich gar nicht ankommt. Lediglich die Zuspitzung auf das Thema der Absichtlichkeit ist hier von Interesse. Da sich dieser Vorgang aber ohne die Plagiatsdebatte oder -kontroverse schlecht verstehen läßt, sei wenigstens umrißhaft auf sie eingegangen. Durch sein ungeschicktes Verhalten in dieser Sache und seine ständigen Beteuerungen von geistiger Unabhängigkeit, ja Priorität hat Coleridge selbst viel dazu beigetragen, daß diese Angelegenheit so prominent wurde und solch unangenehme Züge angenommen hat. „Als er dagegen protestierte, ein Pferdedieb zu sein, vergaß er das Maulzeug in seiner Hand zu erklären,“ sagt Alfred Harbage.<sup>8</sup> Sauer nennt Coleridge in dieser Hinsicht einen „gequälten Geist, der seine eigenen Anschuldigungen gegen sich selbst erfand“.<sup>9</sup>

Coleridge gab insgesamt acht Vorlesungsreihen über Shakespeare, bzw. über Shakespeare in Zusammenhang mit anderen Themen und Autoren: (1) Januar bis Juni 1808, Royal Institution, London; (2) November 1811 bis Januar 1812, Scot's Corporation Hall, Fleet Street, London; (3) Mai bis Juni 1812, Willis's Room, King Street, London; (4) November 1812 bis Januar 1813, Surrey Institution, London; (5) Oktober bis November 1813, Bristol; (6) Januar 1814, Bristol; (7) Januar bis März 1818, Hall of Philosophi-

<sup>8</sup> Im Vorwort zu *Coleridge on Shakespeare*. Hrsg. von Terence Hawkes (Harmondsworth: Penguin 1969).

<sup>9</sup> Thomas G. Sauer, *A. W. Schlegel's Shakespearean Criticism*, 85.

cal Society, Fleet Street, London; (8) Dezember 1818 bis März 1819, Crown and Anchor Tavern, Strand, London.<sup>10</sup> Er hat Schlegel nachweislich bereits 1811 gelesen<sup>11</sup> und hat in der neunten Vorlesung der zweiten Reihe, *Course of Lectures on Shakespeare and Milton. In Illustration of the Principles of Poetry*, grundlegende Anleihen bei Schlegel gemacht, zum Beispiel die wichtige Unterscheidung von mechanischer und organischer Form einfach übernommen und auf Shakespeare angewandt.<sup>12</sup> Von dieser Vorlesung gibt es keine direkten Aufzeichnungen von Coleridge, wohl aber ausführliche Berichte von J. P. Collier, in der Ich-Form von Coleridge verfaßt. Darin heißt es im Kontext dieser neunten Vorlesung:

Gestern nachmittag ließ ein Freund das Buch eines deutschen Kritikers bei mir zurück, von dem ich nur einen kleinen Teil lesen konnte; was ich aber las, fand meine Billigung, und ich würde das Werk noch weit mehr loben, wenn ich mir dabei nicht auf gewisse Weise selbst Beifall zollen würde. Die Gefühle und Meinungen darin stimmen mit jenen überein, die ich in meinen Vorlesungen an der Royal Institution zum Ausdruck brachte. Es ist kein kleines Wunder, daß so viele Zeitalter seit Shakespeares Zeit verstrichen sind und daß es zuerst Ausländern überlassen blieb, sein mächtiges Genie wahr zu empfinden und gerecht zu würdigen (SC 2, 164).

Gewöhnlich äußerte sich Coleridge aber nicht so anerkennend, wenn von Verdiensten der Ausländer, d. h. Schlegel, in bezug auf Shakespeare die Rede war. Als Wordsworth im Vorwort zu den *Lyrical Ballads* von 1815 die harmlose Bemerkung machte, daß die Deutschen den Landsleuten Shakespeares in der Kenntnis des Dichters überlegen wären, drückte Coleridge dies auf ärgerliche Weise so aus, daß Wordsworth „die Behauptung für angebracht hielt, daß Schlegel und die deutschen Kritiker den Engländern *zuerst* beibrachten, ihren eigenen großen Landsmann auf vernünftige Weise zu bewundern“.<sup>13</sup> Ebenso verärgerte ihn die Bemerkung von John Black, der im Vorwort zu seiner Übersetzung der Schlegelschen Vorlesungen seinem Erstaunen darüber Ausdruck gegeben hatte,

daß ein Fremder besser mit dem glänzendsten Schmuck dieses Landes vertraut ist als irgend jemand von uns; und daß die Bewunderung der

<sup>10</sup> Coleridge on Shakespeare, 17.

<sup>11</sup> Siehe Thomas G. Sauer, *A. W. Schlegel's Shakespearean Criticism*, 81.

<sup>12</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Shakespearean Criticism*. Hrsg. von Thomas Middleton Raysor, 2 Bde. (London: Dent, New York: Dutton 1960) 2, 170. Im folgenden SC mit Band- und Seitenangabe im Text. Siehe Anmerkung 16.

<sup>13</sup> Coleridge on Shakespeare, 16.

englischen Nation für Shakespeare zuerst einen wirklich kenntnisreichen Interpreten in einem Kritiker aus Deutschland finden würde.<sup>14</sup>

Nachdem aber Schlegels Vorlesungen in englischer Übersetzung vorlagen, mehrten sich die Hinweise auf direkte Übernahmen von Ideen und Textstellen durch Coleridge für dessen eigene Vorlesungen. Coleridge suchte diese Vorwürfe hauptsächlich dadurch zu entkräften, daß er für sich die Priorität in Anspruch nahm und darauf bestand, die entscheidenden Ideen bereits in seiner ersten Vorlesungsreihe von Januar bis Juni 1808 an der Royal Institution entwickelt zu haben. Eine der zahlreichen Äußerungen dieser Art findet sich in einer handschriftlichen Notiz zu einer Vorlesung über *Hamlet*:

Lange bevor Schlegel in Wien die Vorlesungen hielt, die er später veröffentlichte, hatte ich achtzehn Vorlesungen über denselben Gegenstand gehalten, *substantiell* denselben, im Ausgang von demselben, *genau* demselben Gesichtspunkt und mit denselben Schlußfolgerungen, so weit wie ich damals oder jetzt mit ihm übereinstimme. Ich hielt sie an der Royal Institution vor sechs oder sieben Hundert Zuhörern von Rang und Ansehen im Frühling desselben Jahres, in dem Sir Humphry Davy, auch ein Lektor, seine großen revolutionären Entdeckungen in der Chemie machte. Sogar im Detail war die Übereinstimmung Schlegels mit meinen Vorlesungen so außerordentlich, daß alle, die zu späterer Zeit dieselben Worte hörten (von meinen Royal Institution Notizen) auf Entlehnungen meinerseits von Schlegel schlossen (SC 1, 19).

Freilich läßt sich der Hinweis auf diese frühen Vorlesungen nicht überprüfen, da die Texte von Coleridge zu Shakespeare kein überschaubares Ganzes bilden. Am besten ist der unübersichtliche Zustand der Manuskripte folgendermaßen beschrieben:

Coleridge hat seine Gedanken und Schriften über Shakespeare nie auf systematische Weise gesammelt oder verglichen, und sie sind auch nicht in einem zusammenhängenden Manuskriptenbündel überliefert. Stattdessen sind sie zur Verzweigung seiner Editoren über verschiedene Notizhefte in der Form von allgemein zusammenhängenden Abschnitten oder Seiten verstreut, oder sie bestehen aus unzusammenhängenden Notizen und Aufzeichnungen, werden nebenbei in Briefen erwähnt, oder sie sind kryptisch in den Rand von wenigstens zwei Shakespeare Ausgaben geschrieben, oder durch zweite Hand überliefert in Ausgaben wie Henry Crabb Robinsons *Diary*, den Berichten der Tischgespräche *Table Talk*,

<sup>14</sup> A. W. Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Übersetzt von John Black, 2. Bde. (London: Baldwin, Cradock and Joy 1815).

wie auch in Zeitungsberichten und Kurzschrift Notizen von Teilnehmern an seinen Vorlesungen. Die Situation ist dadurch noch verschlimmert, daß die Berichte über diese Vorlesungen an Genauigkeit und Vollständigkeit große Unterschiede zeigen, von wörtlicher bis zu kärglicher Wiedergabe, von der angemessenen Sorgfalt eines J. P. Collier oder J. Tomalin bis zu den eilig zusammengefügtten Berichten eines unbekannten Zeitungsreporters.<sup>15</sup>

An selbständig veröffentlichten Texten über Shakespeare gibt es von Coleridge nur drei: den Abschnitt „Shakespeare as a poet in *Venus and Adonis* and *Lucrece*“ im fünfzehnten Kapitel aus *Biographia Literaria* von 1817; den Artikel „Shakespeare's method“ in *Encyclopaedia Metropolitana* von 1818; und die Wiedergabe dieses Artikels im dritten Band von *The Friend* von 1818. Jedoch erlaubt die kritische Ausgabe von Coleridges *Shakespearean Criticism* durch Thomas M. Raysor eine zuverlässige Behandlung auch des Problems der Abhängigkeit Coleridges von Schlegel.<sup>16</sup> Danach steht fest, daß er seit den Vorlesungen von 1811 großzügigen Gebrauch von Schlegels Texten machte, wogegen die Behauptung seiner Unabhängigkeit und sogar Priorität in den Vorlesungen von 1808 wegen Mangel an Text unbeweisbar bleibt. Selbst wenn er in diesen Vorlesungen bereits die These von Shakespeares „profound judgment“ vertreten haben sollte, könnte er sie aus August Wilhelm Schlegels Aufsatz *Über Romeo und Julia* erworben haben, der 1797 in Schillers *Horen* erschienen war und 1801 in den *Charakteristiken und Kritiken* in neuer Auflage vorlag. In diesem Aufsatz hatte Schlegel seine Ansicht von der „tiefen Absichtlichkeit“ Shakespeares zum erstenmal entwickelt. Jedoch bewegt sich die Untersuchung mit derartigen Spekulationen bereits auf einem nicht mehr überprüfaren Gebiet.

Diese komplexe Thematik der Abhängigkeit Coleridges von Schlegel ist von Thomas G. Sauer geschickt auf den einen Punkt reduziert worden, der auch für die hier verfolgte Untersuchung einzig von Interesse ist, nämlich ob Schlegels „tiefe Absichtlichkeit“ in Coleridges „profound judgment“ sein Äquivalent hat, ob bei diesen beiden Kritikern der klassische Gegensatz von Natur und Kunst, Instinkt und Genie durch dieselbe Ansicht von der „selbstbewußten Tätigkeit des Genies“, durch die „Anwesenheit der Vernunft im schöpferischen Akt“, die Vereinigung des kriti-

<sup>15</sup> Coleridge on Shakespeare, 9.

<sup>16</sup> Siehe die in Anmerkung 12 genannte Ausgabe. Die Texte der Vorlesungen sind an der kritischen Ausgabe überprüft: *Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. R. A. Foakes (Princeton University Press 1987).

schen und schöpferischen Diskurses gelöst und überwunden ist.<sup>17</sup> Auf Grund des uns zur Verfügung stehenden Materials scheint es offenkundig zu sein, daß Coleridge in diesem grundlegend neuen Prinzip der Shakespeare-Interpretation Schlegels Nachfolger ist und dessen Grundkonzeption übernimmt. Dies schließt jedoch nicht aus, daß er auf der Grundlage dieses Prinzips neue Einsichten entwickelte und damit auch der Ansicht von der Künstlichkeit der Kunst eine neue Bedeutung verlieh. In bezug auf die Shakespeare-Kritik scheint dies der Fall zu sein. Während für Schlegel die „Vollkommenheit“ Shakespeares in allen Phasen der Entwicklung feststand, ja sogar in einem Frühwerk wie *Romeo and Juliet* bereits deutlich wahrgenommen werden konnte, war für Coleridge der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt der entscheidende Aspekt in seinem Shakespearebild. Dem entspricht sein Interesse an der psychologischen Entfaltung der Charaktere, die für Schlegel mehr statische Beständigkeit haben. Schließlich finden sich bei Coleridge kalte Analysen des Charakters Richards II. oder aufschlußreiche Vergleiche der Sprechweisen von Bolingbroke und Mowbray, Macbeth und Banquo, die bei Schlegel undenkbar wären. Um die Eigenart von Coleridge hervorzuheben, vergleicht Harbage ihn mit Johnson und Schlegel und sagt über die beiden ersten:

Sie stellen Shakespeare mit Abstand dar. Wenn wir Johnson lesen, denken wir, was für ein hervorragender Mensch Johnson ist. Wenn wir Schlegel lesen, denken wir, was für eine ausgezeichnete Zusammenfassung dies ist. Wenn wir Coleridge lesen, denken wir, was für ein wunderbarer Künstler Shakespeare ist.<sup>18</sup>

Damit befinden wir uns aber im Zentrum der hier verfolgten Thematik, nämlich bei der Frage, wie denn Coleridge den künstlerischen Schaffensvorgang im Bilde Shakespeares gesehen hat.

2. Der leitende Gedanke in Coleridges Shakespeare-Interpretation läßt sich am besten im Ausgang von einem Brief entwickeln, den er im Februar 1818 an einen Hörer seiner Vorlesungen gerichtet hat. Darin heißt es, daß alle seine Bemühungen in diesen Vorlesungen auf den Nachweis gerichtet waren, „daß Shakespeares Urteil (judgment) wenn möglich noch wunderbarer war als sein Genie (genius); oder genauer, daß die Entgegensetzung von Urteil und Genie auf einer völlig falschen Theorie basiert“ (SC 1, 7). Genie ist hier offenbar als ein synthetisches schöpferisches Vermö-

<sup>17</sup> Thomas G. Sauer, *A. W. Schlegel's Shakespearean Criticism*, 87.

<sup>18</sup> *Coleridge on Shakespeare*, 26.



gen zu verstehen, wogegen Urteil die diskursive, analytische Kraft des menschlichen Geistes bezeichnet. Gewöhnlich benennt Coleridge diese beiden Fakultäten als Einbildungskraft und Vernunft. Das berühmteste Beispiel dafür ist das bekannte Kapitel aus *Biographia Literaria* über die Einbildungskraft als „esemplastisches Vermögen“ (BL 1, 195).<sup>19</sup> In den Shakespeare-Texten gibt er aus gleich noch näher zu bestimmenden Gründen den Bezeichnungen Genie und Urteil den Vorzug. Das für beide Unterscheidungen gemeinsame Merkmal besteht aber darin, daß diese verschiedenen Ausrichtungen des menschlichen Geistes im schöpferischen Akt keinen Gegensatz bilden, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern zusammenwirken, womit dem künstlerischen Schaffen sofort die höchste Bewußtheit und Reflexion eingeräumt ist.

Zieht man also das ästhetische Urteil oder die ästhetische Urteilskraft in die Bestimmung des künstlerischen Genies mit ein, dann ergibt sich eine geistige Tätigkeitsweise des Menschen, die ziemlich genau der synthetischen Funktion der Einbildungskraft entspricht, wie Coleridge sie in *Biographia Literaria* beschrieben hatte (BL 2, 12). Nach den Shakespeare-Vorlesungen ist das dichterische Genie dann jene Energie,

die gegensätzliche oder verschiedenartige Eigenschaften ausgleicht oder miteinander versöhnt – Gleichheit mit Verschiedenheit, den Sinn für Neues und Ungewohntes mit alten oder gewöhnlichen Gegenständen, Selbstkontrolle und Urteilskraft mit Enthusiasmus und leidenschaftlichem Gefühl – und die, während sie das Natürliche und Künstliche zusammenbringt und in Harmonie versetzt, immer noch die Kunst der Natur unterordnet, die Behandlungsart dem Gegenstand, unsere Bewunderung für den Dichter der von uns empfundenen Sympathie mit den Bildern, Leidenschaften, Charakteren und Begebenheiten des Gedichtes (SC 1, 12).

Diesen Zusammenhang von Genie und Urteilskraft hat Coleridge noch in einer besonderen Sektion seiner Vorlesungen thematisiert, die unter dem Titel steht *Shakespeare's Judgment Equal to His Genius*. Er will darin das weitverbreitete Vorurteil aufheben, daß Shakespeare „aus bloßem Instinkt heraus ein großer Dramatiker war, daß er ohne sein Zutun unsterblich wurde und sofort unter das Niveau von Dichtern zweiten und dritten Grades herunter-

<sup>19</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Hrsg. von J. Shawcross, 2. Bde. (Oxford University Press 1907). Im folgenden BL mit Band- und Seitennachweisen im Text.

sank, wenn er etwas außerhalb des Dramas versuchte – ebenso wie Bienen mit bewunderungswürdiger Vollkommenheit ihre Zellen bauen und ihren Honig verfertigen, aber vergeblich versuchen würden, ein Nest zu bauen“ (SC 1, 42). Coleridge lehnt sich hier dagegen auf, „von Shakespeare als einer Art von schönem *lusus naturae* zu sprechen, einem entzückenden Ungeheuer – einem Wilden ohne Geschmack und Urteilsfähigkeit, der aber wie die inspirierten Idioten, die im Orient so sehr bewundert werden, unter den eigenartigsten Verrücktheiten die erhabensten Wahrheiten zum Ausdruck bringt“ (SC 1, 43). Er weist mit Stolz darauf hin, daß er der erste gewesen sei, der nachgewiesen habe, „daß die angeblichen Unregelmäßigkeiten und Extravaganzen Shakespeares bloße Hirngespinnste der Pedanterie waren, die den Adler dafür beschuldigte, nicht die Dimensionen eines Schwans zu haben“. In allen seinen Vorlesungen, seit den an der Royal Institution gehaltenen, wäre es ihm um den Nachweis gegangen, „daß in allen Punkten, vom wichtigsten bis zum unbedeutendsten, Shakespeares Urteilstkraft seinem Genie voll entspreche, ja daß sich sein Genie in seiner Urteilstkraft als dessen höchste Form offenbare“ (SC 1, 44). Auf rhetorisch zugespitzte Weise fragt Coleridge:

Sind die Schauspiele Shakespeares Werke eines rohen, ungebildeten Genies, in denen der Glanz einzelner Teile für die barbarische Formlosigkeit und Unregelmäßigkeit des Ganzen einen Ersatz bietet, wenn so etwas überhaupt einen Ersatz bieten kann? – Oder ist die Form ebenso bewundernswert wie der Gegenstand und das Urteil des großen Dichters, ebenso unseres Erstaunen wert wie sein Genie? (SC 1, 45).

Die Antwort besteht natürlich darin, daß hier alles auf das Verständnis der dramatischen Form ankommt und daß diese im Gegensatz zur mechanischen Gesetzmäßigkeit und Regelhaftigkeit im Sinne einer organischen Form, d. h. als eine sich nach den Erfordernissen wandelnde, lebendige Form aufgefaßt werden muß. An dieser Stelle wendet Coleridge mit zum Teil wörtlichen Übernahmen August Wilhelm Schlegels Unterscheidung von mechanischer und organischer Form auf seine Interpretation Shakespeares an, womit er natürlich selbst den Anspruch sofort untergräbt, der erste gewesen zu sein, der diese Zusammenhänge erkannt habe. Die organische Form in ihrer lebendigen und naturgemäßen Wandelbarkeit ist selbstverständlich Teil der Natur. Aber die Auszeichnung Shakespeares, einer „humanisierten Natur“, besteht eben darin, „durch geniales Verständnis und auf selbstbe-

wußte Weise eine Kraft und eine geheime Weisheit zu lenken, die noch tiefer als unser Bewußtsein ist“ (SC 1, 47).

Auf originellste Weise bekundet sich Coleridges Verständnis Shakespeares und damit der Absichtlichkeit im künstlerischen Schaffensprozeß in der Auslegung einzelner Werke und Szenen. Wenn er dabei den Anfang gewöhnlich nicht mit den dramatischen Werken Shakespeares, sondern mit seinen Gedichten macht, so findet dies seine Erklärung darin, daß er ja der allgemein verbreiteten Ansicht entgegentreten wollte, Shakespeares poetische Leistungskraft sei auf das instinktmäßige Hervorbringen von Dramen eingeschränkt gewesen und hätte sich außerhalb dieser Gattung nicht betätigen können. Das dabei bevorzugte Gedicht ist für Coleridge *Venus and Adonis* und dient ihm dazu, die große Vielgestaltigkeit in der Tätigkeit und den Hervorbringungen dieses „größten Vermögens des menschlichen Geistes“ zu illustrieren. Hier werden in der Schönheit des Adonis eine Vielzahl von Bildern und Gefühlen ohne jede Anstrengung zusammengebracht, dort drückt die poetische Kraft den Stempel der Humanität und menschlicher Gefühle auf unbelebte und bloß naturhafte Gegenstände. Vor allem aber zeigt sich in diesem Gedicht nach Coleridge eine „endlose Aktivität des Denkens in allen möglichen Verbindungen wie denen des Denkens mit Denken, des Denkens mit Gefühlen oder mit Worten, des Gefühls mit Gefühlen und der Worte mit Worten“ (SC 1,40). Eine Strophe wird mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt. Sie lautet:

Over one arm the lusty courser's rein,  
Under the other was the tender boy,  
Who blush'd and pouted in a dull disdain,  
With leaden appetite, unapt to toy,  
She red hot, as coals of glowing fire,  
He red for shame, but frosty to desire: – (SC 1, 41)

Diese Strophe zeigt besonders deutlich jene poetische Kraft, die es nach Coleridge vermag, „jedes Ding der Einbildungskraft präsent zu machen – sowohl die Formen als auch die Leidenschaften, welche diese Formen modifizieren“. Und für Coleridge ist es vielleicht die Fähigkeit zur Hervorrufung und Wiederhervorrufung dieser Gefühle, welche den Dichter auszeichnet. Gerade deswegen ist *Venus and Adonis* das illustrativste Gedicht Shakespeares für ihn, obgleich sein Sujet nicht besonders gefällig ist:

Es gibt Menschen, welche Abschnitte von tiefstem Pathos und sogar von Erhabenheit über Begebenheiten schreiben können, die persönlichen Cha-

rakter für sie hatten und ihre Leidenschaften anregen; aber sie sind deshalb noch keine Dichter. Man lese den großartigen Ausbruch von Patriotismus und Jubel bei einer Frau, Deborahs Siegeslied; es ist glorreich, aber der Dichter ist hier die Natur. Es ist etwas völlig anderes, alles zu werden und den wandelbaren Gott im Fluß, im Löwen und in der Flamme fühlbar zu machen; – dies ist es, das ist die wahre Einbildungskraft. Shakespeare schreibt in diesem Gedicht, als käme er von einem anderen Planeten. Er bezaubert euch, so daß ihr die Bewegungen von Venus und Adonis so ansieht wie die funkelnden Tänze von zwei Schmetterlingen im Frühling (SC 1, 42).

Schließlich hat Shakespeare in diesem Gedicht den reichhaltigen Nachweis eines „tiefen, energiegeladenen und philosophischen Geistes“ hinterlassen. Ohne diesen hätte er zwar gefallen, aber kein großer dramatischer Dichter werden können (ib.).

Von Coleridges Beschäftigungen mit Shakespeares Dramen soll hier hauptsächlich seine Behandlung von *Romeo and Juliet* aus den Vorlesungen von 1811–1812 hervorgehoben werden. Dies Stück war für Schlegel das eigentliche Beispiel für die Absichtlichkeit Shakespeares und seine Gestaltung der dramatischen Einheit gewesen. Die Stellungnahme Coleridges zu diesem Drama liegt in einem ausführlichen Bericht Colliers vor und erlaubt deshalb auch einen Vergleich mit seinem Vorgänger. Der Hauptunterschied in den beiden Bewertungen des Stücks besteht darin, daß Schlegel *Romeo and Juliet* als einen Höhepunkt im dramatischen Schaffen Shakespeares ansieht, wogegen Coleridge die „Vereinigung des Dichters und des Philosophen“, die er in seiner Besprechung von *Venus and Adonis* hervorgehoben hatte, in diesem Drama noch nicht voll ausgeprägt vorfindet, obgleich es bereits einzelne Stellen hat, die in nichts hinter den Schöpfungen seiner späteren Jahre zurückstehen (SC 2, 128). Bei Coleridge steht ferner das Studium der einzelnen Charaktere im Vordergrund, da seiner Ansicht nach die psychologische Entwicklung aller „minutiae“ des menschlichen Herzens einer der Vorzüge Shakespeares über alle anderen Dramatiker ist (SC 2, 131).

Was die Vereinigung von Poesie und Philosophie und den Anteil der Urteilskraft bei der Gestaltung dieses Stücks anbetrifft, so scheint Coleridge auch hier einer eigenen Gedankenentwicklung zu folgen. Dies Problem erhebt sich zuerst im Zusammenhang der Sprache und der sprachlichen Ausdrucksweisen der einzelnen Charaktere, die bei Shakespeare so vielfältig und jeweils den einzelnen Personen und ihren sozialen Verhältnissen so angepaßt sind, daß sich notwendigerweise die Frage erhebt, „wo er wohl

durch Beobachtung die Sprachen lernen konnte, die Souveränen, Königinnen, Adligen oder Generälen eigentümlich ist und die er dennoch immer regelmäßig verwendet?“ (SC 2, 135). Eine ähnliche Frage hatte sich für Coleridge bereits bei der Charakterisierung der einzelnen Gestalten durch Shakespeare erhoben und war insbesondere durch die feine Zeichnung der Nonne hervorgerufen worden. Coleridge wandte sich in diesem Falle rhetorisch an seine Zuhörer und fragte diese, ob eine solche Charakterzeichnung wohl durch Naturnachahmung zu erreichen sei und „ob die genaueste Beobachtung der Verhaltensweise von einer oder zwei alten Nonnen Shakespeare wohl erlaubt hätte, diesen Charakter in seiner bewundernswerten Allgemeinheit so zu zeichnen?“ (SC 2, 133). Die Antwort, die er damit hervorrufen will, besteht offenbar wiederum in der Vereinigung des poetischen Genies mit der reflektierenden Urteilskraft, die es in diesem Falle erlaubt, in die Besonderheit eines Charakters hineinzuwachsen und potenziell alles werden zu können (ib.). Auf entsprechende Weise gestaltete Shakespeare die Vielfalt seiner Sprachformen nicht auf der Grundlage empirischer Beobachtung, sondern durch das „innere Auge der Meditation über seine eigene Natur“ (SC 2, 136), was ihm erlaubte, wie es in dem bereits angeführten Zitat hieß, „alles zu werden und dennoch derselbe zu bleiben“ (SC 1, 42).

Coleridge verweist an dieser Stelle wieder auf den patriotischen Freiheitsgesang Deborahs, die damit nicht dieselbe blieb, sondern sich zur Mutter Israels erhob. Zweifellos „Poesie im höchsten Grade“ fügt er hinzu, stellt aber die Frage, ob Deborah sich so hätte ausdrücken können, wäre sie nicht von der Leidenschaft erregt und vom Sieg begeistert gewesen. Shakespeare dagegen, so gibt er zu bedenken, „war nicht unter die Bedingungen der Begeisterung gestellt, sondern von seiner eigenen lebendigen und mächtigen Einbildungskraft angetrieben, und schreibt deshalb eine Sprache, die regelmäßig und auf intuitive Weise die Bedingung und Position jedes Charakters wird“ (SC 2, 137). Diese bei einem Dichter von „tiefem Gedanken und hohem Genie“ bemerkbare Absichtlichkeit der Gestaltung geht für Coleridge so weit, daß sich in seinen Werken kein Wort, kein Gedanke findet, die nicht an ihrer Stelle wären und selbst das kleinste Fragment, wenn nur genügend untersucht, „einen Hinweis auf ein höchst vollkommenes, regelmäßiges und zusammenhängendes Ganzes gibt“ (SC 2, 145).

3. John Blacks Übersetzung der Vorlesungen August Wilhelm Schlegels *Über dramatische Kunst und Literatur* wurde durch

Bohn's Standard Library in Philadelphia ebenfalls in Nordamerika vertrieben<sup>20</sup> und vermittelte Ideen der deutschen Frühromantik auch auf diesem Kontinent. Die Vorlesungen wurden hier ferner durch Aufsätze und Besprechungen bekannt gemacht<sup>21</sup> und darüber hinaus durch den Abdruck verschiedener Abschnitte aus ihnen im *American Register* und der Zeitschrift *Port Folio* seit 1817 dem Lesepublikum vorgestellt. Dabei handelt es sich um die Sektion der Vorlesungen über Shakespeare, in welcher die Unterscheidung über mechanische und organische Form vorgestellt wird, und die Abschnitte vom Wesen der Kritik, über die drei Einheiten, den Charakter des Christentums, über den Charakter der alten Römer und über den tragischen und komischen Geist.<sup>22</sup> Von besonderem Interesse unter den Aufsätzen über Schlegel ist ein Brief von William Godwin an einen jungen Autor, in dem Schlegels Vorlesungen als das beste Buch zum Thema des Dramas empfohlen wird, obgleich es unter „deutschem Mystizismus“ leide.<sup>23</sup> Durch diese Veröffentlichungen wurde Edgar Allan Poe bereits zu einem Zeitpunkt mit der ästhetischen Theorie August Wilhelm Schlegels bekannt, die für die Ausbildung seiner eigenen Ansichten über die Poesie von Wichtigkeit war.

<sup>20</sup> August Wilhelm Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, 2 Bde. Übersetzt von John Black (Philadelphia: Bohn 1833).

<sup>21</sup> „Schlegel's Lectures“, *American Monthly Review* 4 (Juli 1833) 1–14; „Schlegel's Lectures“, *American Monthly Magazine*. Die zahlreichen Hinweise auf Schlegel's Vorlesungen in Anzeigen und Aufsätzen nordamerikanischer Zeitschriften sind verzeichnet in Hanna-Beate Schilling, *Die Bedeutung der Brüder Schlegel für die amerikanische Literaturkritik, 1815–1833. Eine Untersuchung englischer und amerikanischer Zeitschriften*. Inauguraldissertation der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin (Berlin 1970), 248–263.

<sup>22</sup> „Shakespeare – From the German of W. Schlegel“, *American Register* 1 (1817), 259–287; „On the Philosophy of Criticism – From the German of Schlegel“, *Port Folio* 4 (Dezember 1817), 505–507; „On the Three Unities – From the German of Schlegel“, *Port Folio* 5 (März, 1818), 184–189; „On the Character of Christianity – From the German of Schlegel“, *Port Folio* 6 (November 1818), 348–351; „On the Character of the Ancient Romans – From the German of Schlegel“, *Port Folio* 8 (Oktober 1919), 293–296; „On the Tragic and Comic Spirit – From the German of Schlegel“, *Port Folio* 8 (November 1819), 383–395. Siehe hierzu Hanna-Beate Schilling, *Die Bedeutung der Brüder Schlegel*, 249–253.

<sup>23</sup> William Godwin, „Letter of Advice from Mr. Godwin to a Young American on the course of Studies it might be most advantageous for him to pursue“, *Analecetic Magazine* 12 (August 1818), 128–141; *Port Folio* 6 (September 1818), 170–183. Es handelt sich um Nachdrucke des in der *Edinburgh Review* erschienenen Textes: siehe Hanna-Beate Schilling, *Die Bedeutung der Brüder Schlegel*, 251.

Wenn Schlegel wirklich einen Einfluß auf Poes Gedankenentwicklung genommen hat, ist dieser in der Darstellung seines „poetischen Prinzips“ kaum wahrnehmbar, da hier das Medium der Dramen Shakespeares verlassen ist und die Terminologie bewußt einen antiromantischen Charakter annimmt.<sup>24</sup> Was jedoch das Thema der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Kunst anbetrifft, so bildet Poe eine wichtige Stufe in der Fortführung dieser Gedankenrichtung, die vor allem in den beiden kurzen Schriften *The Philosophy of Composition* und *The Poetic Principle* zum Ausdruck kommt.<sup>25</sup> Durch seine Einwirkung auf Baudelaire ist er außerdem eine wichtige Schlüsselfigur in der Ausformung dieser Thematik unter dem Schlagwort *l'art pour l'art* gewesen. Wie dies bei Coleridge und vor diesem bei Schlegel zum Ausdruck gekommen war, richtete Poe sein Augenmerk bei seiner theoretischen Beschäftigung mit der Poesie vor allem auf den Zusammenhang des poetischen mit dem „ratiozinativen“ Vermögen und sah eine enge Verbindung zwischen den imaginativen und analytischen Tätigkeiten des menschlichen Geistes.<sup>26</sup> An einer anderen Stelle sagt er: „Es ist der Fluch einer bestimmten Art von Geist, daß dieser sich nie mit dem Bewußtsein, etwas Bestimmtes zu können, zufrieden geben kann. Noch weniger ist er damit zufrieden, es zu tun. Er will vielmehr beides, wissen und zeigen, wie es getan wird.“<sup>27</sup> Von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet ist das, was wir Poesie nennen, poetische Praxis, die von der Theorie beherrscht wird: „Poe war aus diesem Grunde nicht nur ein Dichter, sondern nach dem Gesetz seiner Natur gleichzeitig ein Kritiker der Dichtung. Nach seiner Vorstellung bestand nicht die geringste Spannung zwischen dem schöpferischen und dem kritischen Vermögen.“<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Diese Einflüsse sind wiederholt hervorgehoben worden: Margaret Alterton, *Origins of Poe's Critical Theory* (University of Iowa Studies: Humanistic Studies II, 3, 1925); Albert Lubell, „Poe and A. W. Schlegel“, *Journal of English and German Philology* 52 (1953), 1–12.

<sup>25</sup> Zitiert nach *Selections from the Critical Writings of Edgar Allan Poe*. Hrsg. von F. C. Prescott (New York: 1981). Im folgenden PC (*The Philosophy of Composition*) und PP (*The Poetic Principle*) mit Seitenangaben im Text.

<sup>26</sup> Dies wird in den einführenden Abschnitten der Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* auseinandergesetzt, worauf es dann heißt: „Die folgende Erzählung wird dem Leser irgendwie als Kommentar über die gerade gemachten Aussagen erscheinen“; Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination* (New York: Dutton 1862), 381.

<sup>27</sup> E. A. Poe, *Works*. Hrsg. von Stedman und Woodberry, Bd. 16, 40.

<sup>28</sup> Eric W. Carlson in der Einleitung zu der in Anmerkung 27 genannten Ausgabe, XIV–XV.

In diesen Ansichten ist Poe durch seine Lektüre von Schlegels Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* in der Übersetzung von John Black bestimmt worden. Das für seine Theorie ausschlaggebende Prinzip der „unity (or totality) of interest“ scheint direkt im Ausgang von Schlegel entwickelt zu sein.<sup>29</sup> Direkter noch war der Einfluß Coleridges auf sein ästhetisches Denken, der sich in der Bestimmung des besonderen Charakters der Poesie zeigt, die Poe in wörtlicher Anlehnung an die betreffenden Abschnitte aus *Biographia Literaria* entwickelt hat.<sup>30</sup> Doch kommt es auf diese Abhängigkeiten hier nicht vornehmlich an, vielmehr soll Poes Theorie der Poesie in ihrer Eigenart als charakteristische Ausprägung der These von der Autonomie der Kunst verstanden werden. Diese Originalität seines Denkens zeigt sich sofort beim Einsatz seiner Argumentation in *The Philosophy of Composition*. Er sagt dort:

Ich habe mir häufig überlegt, was für ein interessanter Zeitschriftenartikel wohl entstehen würde, wenn ein Autor auf detaillierte Weise, Schritt für Schritt, den Prozeß beschriebe – das heißt, wenn er es könnte –, in dessen Verlauf irgendeine seiner Kompositionen den äußersten Punkt von Vollendung erlangte. Warum ein solcher Aufsatz nie der Welt übergeben wurde, vermag ich nicht zu sagen, aber die auktoriale Eitelkeit hat sicher mehr mit dieser Unterlassung zu tun als irgendein anderer Grund. Die meisten Schriftsteller – besonders die Dichter – ziehen die Annahme vor, daß sie in einer gewissen feinen Raserei – einer ekstatischen Eingebung – dichten und würden bestimmt schaudern, wenn das Publikum einen Blick hinter die Szene werfen würde – auf die ausgefeilten und hin und her schwankenden Gedankenmassen – auf die wirklichen Absichten, die erst im letzten Moment erfaßt werden – auf die zahllosen Einfälle, die nicht zur Reife eines vollen Anblicks gelangten – auf die voll entwickelten Phantasiegebilde, die verzweifelt als nicht ausführbar beiseite gelegt wurden – auf die vorsichtige Auswahl und Zurückweisung – die mühevollen Tilgungen und Verbesserungen – mit einem Wort auf die Räder und Schrauben – die Bemühungen zum Szenenwechsel – die Stehleitern und Teufelsfallen – die Hahnenfedern, die rote Farbe und die schwarzen Flicker, die in neunundneunzig von hundert Fällen die Besonderheiten des literarischen *histrion* bilden (PC, 151–152).

Um diesem Mangel abzuhelfen, begibt sich Poe dann daran, die Entstehung seines Gedichtes „The Raven“ Schritt für Schritt vorzuführen und zu zeigen, daß es mit der „unbeugsamen Konse-

<sup>29</sup> Siehe Erich W. Carlson in der Einleitung zu der in Anmerkung 27 genannten Ausgabe, XXXIII.

<sup>30</sup> Im vierzehnten Kapitel von *Biographia Literaria*.



quenz eines mathematischen Problems“ zustande kam. Die erste Überlegung betraf den Umfang, was mit Poes Überzeugung zusammenhängt, daß ein gutes Gedicht nicht zu lang sein dürfe, weil sonst die „Einheit des Eindrucks“ vermindert würde (PC, 153). Tatsächlich hat „The Raven“ auch nur einhundert und acht Zeilen. In Übereinstimmung mit Coleridge ist Schönheit das erste Erfordernis eines Gedichts, mit der sich Wahrheit und Leidenschaft zwar verbinden können, solange diese nur der Schönheit untergeordnet bleiben. Die neue Wendung, die Poe dieser Ansicht gibt, zeigt sich sofort darin, daß er die Schönheit nicht als eine vorgegebene Qualität auffaßt, sondern als einen Effekt, der aus der Kontemplation des Gedichtes hervorgeht (PC, 155). Ferner ist hier der *Ton* ausschlaggebend, den das Gedicht auslöst, wobei die Erfahrung zeigt, daß der angemessenste poetische Ton die „Traurigkeit“ ist: „Die Melancholie ist demnach der legitimste poetische Ton“ (PC, 150).

Durch die Geschwindigkeit der Analyse und die Auseinanderlegung des Prozesses in aufeinanderfolgende Schritte gewinnt die Darstellung zweifellos einen unglaublichen, parodistischen Charakter, was aber durchaus Poes Absicht zu sein scheint, der damit offenbar einen desillusionierenden Effekt hervorrufen möchte. Es dürfte klar sein, daß sich dieser Effekt auf die Zerstörung des Eindrucks vom unbewußten Schaffen und genialer Inspiration bezieht. Das zeigt sich besonders deutlich, wenn Poe auf das zu sprechen kommt, was er den „Refrain“ seines Gedichtes nennt. Um diesem einen möglichst monotonen Charakter zu geben und gleichzeitig seiner Anwendung größtmögliche Varietät zu verleihen, ließ er diesen aus nur dem einen Wort „nevermore“ bestehen und benutzte dies als Schluß, gewissermaßen als Zusammenfassung jeder Strophe (PC, 157). Um die höchste Wirkung zu erzielen, mußte dieser Refrain aber von einem nicht-vernünftigen, Unheil verkündenden Wesen ausgesprochen werden, womit bereits die Konzeption des Raben feststand. Die weiteren Schritte wie die Auswahl des höchsten melancholischen Themas, Tod einer schönen jungen Frau, und die Antwort des Raben auf die Fragen des Liebhabers ergaben sich beinahe automatisch oder sie drängten sich auf, wie Poe sagt (PC, 159).

Das Gedicht erforderte nun nur noch „eine bestimmte Menge von Suggestionskraft, eine vage Unterströmung von Bedeutung“, so bringt Poe mit offenkundigem Spott seinen Bericht zum Abschluß. Denn diese unterschwellige Bedeutung verleiht dem Kunstwerk jenen „Reichtum“, den wir so gern mit dem „Idealen“

verwechseln. Überfluß an suggerierter Bedeutung und zur Hauptströmung gemacht erzeugt die „sogenannte Poesie der sogenannten Transzendentalisten“ (PC, 115). Die „Unterströmung von Bedeutung“ wird mit den Zeilen hervorgebracht:

,Take thy beak from out *my heart*, and take thy  
form from off my door!’  
Quoth the Raven ,Nevermore!’

Nun sucht der Leser in allem vorher Erzählten einen moralischen Sinn und fängt an, den Raben als emblematisch anzusehen. Aber erst in der letzten Zeile wird die Intention deutlich, wie Poe sagt, daß der Rabe ein Sinnbild ist für „*Mournful and Never-ending Remembrance*“. Das wird mit den Zeilen bewerkstelligt,

And the Raven, never flitting, still is sitting,  
On the pallid bust of Pallas just above my  
chamberdoor;  
And his eyes have all the seeming of a demon’s that  
is dreaming,  
And the lamplight o’er him streaming throws his  
shadow on the floor;  
And my soul *from out that shadow* that lies floating  
on the floor  
Shall be lifted – nevermore.

(Die Fortsetzung folgt.)